

УДК 130.2 (316.77)

КУЛЬТУРНАЯ МОРФОЛОГИЯ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

М.С. Жиров¹⁾**О.И. Алексеева²⁾****¹⁾ Белгородский
государственный
университет****e-mail:
zhirov@bsu.edu.ru****²⁾ Белгородский
государственный
институт культуры и
искусств**

В статье осуществлена морфологическая разработка русской народной песни – одного из самобытных явлений музыкального фольклора на основе взаимодополняющих друг друга подходов: от частного – к общему (и от него – вновь к отдельным аспектам этого явления), в контексте жанрово-видового состава, выразительных средств воплощения, образно-семантической природы, функционального назначения, форм бытования, трансляции, сохранения и производства, а также ее носителей и создателей.

Ключевые слова: русская народная песня, культурная морфология, структурные элементы, жанровая классификация, методы анализа.

В народной художественной культуре песня по праву занимает одно из главных мест, что обусловлено её самодостаточностью для производства, сохранения и трансляции духовных ценностей, открытостью к изменениям, а также способностью продолжать жизнь другим слоям фольклора в их становлении и развитии (инструментальный, хореографический, обрядовый, драматический). Богатство, множественность содержательных и жанровых пограничных образований в народной песне – живительный исток их взаимообогащения, появления принципиально новых явлений предполагает дифференциацию предмета анализа: от разрозненных по объему и полноте исследований смежных областей знаний – к системному осмыслению русской народной песни «как целостного, синкретичного, комплексного явления, включенного в ткань духовной жизни народа и выступающего важной составной частью этой жизни»¹. Это и составляет предмет анализа данной статьи.

Однако для того, чтобы иметь достаточно конкретное и полное представление о предмете анализа, нужно знать его основные структурные элементы. В противном случае, речь может идти о нем лишь с определенной долей условности, ибо каждый будет представлять его весьма своеобразно в меру своих теоретических и практических познаний. Как очень определенно заметил основоположник морфологического подхода в фольклористике В.Я. Пропп, «о происхождении какого бы то ни было явления можно говорить лишь после того, как явление это описано»², ведь «пока нет правильной морфологической разработки, не может быть и правильной исторической разработки»³.

При этом, на наш взгляд, необходимо иметь в виду, что русская народная песня, как одно из самобытных явлений музыкального фольклора, существует не только в виде материальных и духовных образований (тексты, образцы), она неразрывно связана с процессом их создания, функционирования, трансляции в социум посредством огромного числа социальных институтов, обеспечивающих ее включение в современные духовные процессы и жизнедеятельность человека.

В контексте данных подходов, естественно, возникает потребность культурной морфологии русской народной песни, трактуемой применительно к понятию «морфология культуры» как «(гр. *morphe* – форма + *logos* – учение) одна из основных наук о культуре; предмет исследования – изучение типичных форм культуры, существующих в обществе самостоятельно и независимо от человека, будь то культурные

¹ Каргин, А.С. Народная художественная культура: курс лекций: учеб. пособие / А.С. Каргин. – М.: Гос. республ. центр рус. фольклора, 1997.

² Пропп, В.Я. Поэтика фольклора: Собр. трудов / В.Я. Пропп ; Сост., предисл. и коммент. А.Н. Мартыновой. – М.: Лабиринт, 1988.

³ Пропп, В.Я. Поэтика фольклора: Собр. трудов / В.Я. Пропп ; Сост., предисл. и коммент. А.Н. Мартыновой. – М.: Лабиринт, 1988.

традиции, общественные институты и другие формы бытия общества. Считая развитие культуры обусловленным внутренними закономерностями общества, морфология культуры преимущественно на основе методов сравнения, аналогии и др. стремится выявить источники и факторы развития культур в стадии их существования – от зарождения той или иной культуры до ее смерти. Морфология культуры исходит из предположения, что переход культур с одной ступени на другую обуславливается внутренней силой, действующей в самой культуре. В рамках культурологии морфологический подход имеет важное значение, поскольку позволяет выявить соотношение универсальных и этноспецифичных характеристик в строении определенной культуры»⁴.

Термин «морфология культуры» (Kultur morphologie) введен немецким этнологом Л. Фробениусом для характеристики научного направления, занимающегося изучением внешней картины культурных явлений и устанавливающего исторические взаимосвязи между культурами. Опираясь на принципы классификации, разработанные естественными науками, представители этого направления предприняли попытку выявить применительно к этнологии такие критерии, которые позволяли бы, в конечном счете, свести многообразные культурные явления к определенным единицам, в данном случае – к «культурным кругам», в соответствующих, определенных географических зонах. С этой целью Фробениус заимствовал некоторые философские идеи, в частности – образно-описательную философию В. Дильтея. В результате этого симбиоза возникла гипотеза, согласно которой каждая культура как целое обладает собственным характером, собственной «культурной душой» (пайдейма), накладывающей свой неизгладимый отпечаток на каждый отдельный элемент.

В современном словаре по культурологии морфология культуры трактуется как «отрасль наук – дисциплин о культуре», в рамках «культурологической, онтологической, социальной, исторической, эволюционной, антропологической, концептуальной проекции»⁵, что представляется нам наиболее значимым в контексте исследования, так как имеет своим предметом «изучение типичных форм культуры, ...ее внутреннее «строение» как целостность»⁶.

Сколь сложна и неоднозначна морфология как наука, доказывает высказывание Гете, использованное В.Я. Проппом в предисловии к работе «Морфология волшебной сказки»: «Морфология еще должна легитимизироваться, как особая наука, делая своим главным предметом, что в других практически при случае и мимоходом, собирая то, что там рассеяно, и устанавливая новую точку зрения, позволяющую легко и удобно рассматривать вещи природы. Явления, которыми она занимается, в высшей степени значительны: те умственные операции, при помощи которых она сопоставляет явления, сообразны с человеческой природой и приятны ей, так, что даже не удавшийся опыт все-таки соединит в себе пользу и красоту», – утверждает исследователь⁷.

Стремление определить структуру и морфологию отдельных частей и слоев народной художественной культуры имеет длительную историю. Так, первые попытки представить жанрово-видовую структуру фольклора, к примеру, датируются концом XIX – началом XX века. Эти усилия были продолжены в 70-80-е годы прошлого века на качественно другом уровне, свидетельство тому – первые работы по структурированию фольклора и прикладного искусства⁸. Тем не менее в данных изысканиях не шла речь о возможной корреляции или тем более о сведении отдельных структур в некую целостность; «разнообразны и несовместимы предпринимавшиеся опыты классификации народного искусства, и каждая из них неизбежно может быть опровергнута или оспорена», – не без основания считал В.Е. Гусев⁹.

⁴ Кононенко, Б.И. Большой толковый словарь по культурологии / Б.И. Кононенко. – М.: Вече; АСТ, 2003.

⁵ Кононенко, Б.И. Большой толковый словарь по культурологии / Б.И. Кононенко. – М.: Вече; АСТ, 2003.

⁶ Культурология в вопросах и ответах / Под ред. Г.В. Драча. – М.: Гардарики, 2002.

⁷ Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л., 1969. – С. 10-12, 21.

⁸ Флоренский П.А. Собрание частушек Костромской губернии Нерехтского уезда. / П.А. Флоренский – М., Сов. Россия, 1989. – 111 с.

⁹ Чекановска, А. Музыкальная этнография: методология и методика / А. Чекановска. – М.: Сов. композитор, 1983.



Такое утверждение ученого вполне обосновано, так как исследователи решали проблему исходя из структуры одного из пластов народной художественной культуры, опираясь то на концепцию морфологии искусства М.С. Кагана, то на морфологию фольклора В.Я. Проппа, то на классификацию народного искусства В.М. Василенко и П.Г. Богатырева. К сожалению, попытки подойти к проблеме с более общих позиций не получили развития и остались известны лишь небольшому кругу специалистов¹⁰.

Вопрос о структуре, морфологии фольклора (в том числе, песенного) как системного образования со своими подсистемами, функционирующими нередко в качестве самостоятельных художественных систем, не ставился в отечественной науке с необходимой остротой до конца 80-х годов XX в. Другими словами, «не только наука не подошла к решению этого вопроса, но и запросы практики вполне «удовлетворялись имеющимися наработками»¹¹.

Однако актуальность названной проблематики объективно очевидна. Во-первых, «морфология в самых разнообразных формах ее преломления, как и другие теоретические абстракции, крайне необходима науке, в особенности на переходных или рубежных стадиях ее эволюции: все острее ощущается потребность очищающего поиска модели, в какой-то мере освобождающий ученого от субъективно-адаптирующего воздействия исследуемой реальности»¹², особенно в сфере, где мы имеем дело с явлением творчества, которое совершается по собственным, веками выработанным и закрепленным в традиции законам. Это, в определенной мере, обусловило необходимость нового «прочтения» фольклора (и, в первую очередь, песенного как самого значительного его пласта) как самодостаточного, оригинального, полифункционального явления, включающего в себя традиционное и современное, творческие, социальные, психологические, культурологические аспекты, а также всю инфраструктуру, обеспечивающую его создание, освоение, сохранение, развитие и распространение.

На наш взгляд, речь идет о взаимодополняющих друг друга подходах: от частного – к общему (и от него – вновь к отдельным аспектам этого явления), – что позволит выявить собственную структурную организацию русской народной песни в контексте ее составляющих:

- жанрово-видового состава;
- выразительных средств воплощения;
- образно-семантической природы;
- функционального универсализма;
- форм бытования, трансляции, сохранения и производства, а также ее носителей и творцов.

Каждый из этих аспектов имеет вполне конкретный предметный мир явлений народной песенной культуры, прошедшей длительный исторический путь развития: от архаических и традиционных форм – до включения в себя множества новых, обладающих ярко выраженными свойствами и характеристиками, но в своей «целостности» – культуровоспроизводящих, культуротранслирующих, культурогенерирующих структур. Тем самым мы подчеркиваем, что народная (фольклорная) песня не может быть сведена к совокупности художественных текстов, жанров, категорий исполнительства. Она – гораздо более широкое, сложное явление, охватывающее едва ли не все стороны бытия традиционного общества и продолжающее играть важную роль в обществах с новыми традициями; «это контекст, явление, не менее важное, чем текст: контекст, и в самом широком социоэтнокультурном смысле, и в более конкретном, ситуативном»¹³.

Вот почему внедрение в наше сознание, в научную практику понятия «фольклорная культура» (или даже «фольк-культура»), по мысли Б.Н. Путилова, поможет легче преодолеть сложившийся в советской науке стереотип жёстких

¹⁰ Чекановска, А. Музыкальная этнография: методология и методика / А. Чекановска. – М.: Сов. композитор, 1983.

¹¹ Каргин, А.С. Народная художественная культура: курс лекций: учеб. пособие / А.С. Каргин. – М.: Гос. республ. центр рус. фольклора, 1997.

¹² Мациевский, И.В. О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке / И.В. Мациевский // Искусство устной традиции. Историческая морфология: сборник статей – СПб., 2002.

¹³ Путилов, Б.Н. К морфологии фольклорной культуры. Искусство устной традиции. Историческая морфология / Б.Н. Путилов. – СПб., 2002.

социальных ограничений в понимании фольклора (в первую очередь – песенного) и признать его полную универсальность «как в плане вертикальном, так и в плане горизонтальном». Последнее, на наш взгляд, означает, что фольклор как культурный феномен не имеет никаких границ социального порядка и возникает и функционирует всюду, где существуют необходимые условия. К таковым, по нашему мнению, следует отнести постоянные или временные традиции в быту, отношениях, поведении, нравах, менталитете. Вместе с тем, несмотря на свою универсальность, характеризующуюся некими общими особенностями (в частности, безграничной свободой), народная песня в своем функционировании и содержании дифференцируется по социально-культурно-бытовому, половозрастному, региональному и другим факторам. А это, в свою очередь, предполагает расширение границ анализа культурной морфологии народной песни в контексте соотношения ее художественных и внехудожественных элементов. Не секрет, что до сих пор, «если мы и допускаем эти вторые, то есть внехудожественные, элементы в круг наших теоретических и конкретно-исторических занятий, то, как нечто маргинальное либо как проявление эстетической незрелости, неразборчивости. Мы убежденно оперировали понятием «эстетика фольклора», как определяющей категорией, и в лучшем случае пытались обнаружить ее специфические особенности, не сомневаясь в том, что именно она делает фольклор фольклором»¹⁴.

Сегодня принципиально важно, как отмечает ученый, признать, что фольклор, или, лучше сказать, фольклорная культура, не сводим к эстетической природе и требует более широких и свободных подходов. Да и само понятие «фольклорная эстетика», по мысли Б.Н. Путилова, «требует инновационных подходов, свободных от навязываемых философских, теоретико-эстетических, литературоведческих и музыковедческих догм». Более того, ученый обосновывает тезис о необходимости тщательного осмысления зависимости фольклорного творчества не только от внешних факторов, но, в первую очередь, от его внутренних закономерностей.

И действительно. Если взглянуть на морфологию произведений традиционной музыки с системных позиций, становится очевидным: то или иное изменяющееся во времени явление – произведение, жанр, стиль – остается таковым до тех пор, пока стабильно функционирует на основе определенного структурного закона, опирающегося на жесткие соотношения основных доминантных элементов и строгой структурной иерархии¹⁵. Обеспечиваемая этим законом мобильность функционирования при вполне ограниченном множестве мобильных величин позволяет самому художественному феномену традиционной культуры, предстающему как «совокупность единичных актов», оставаться и узнаваться слушателем как определенная данность и в пространстве традиции (индивидуального стиля, исполнительской школы, региона, диалекта, этнографических зон, народа) при всех возможных версиях и вариантах.

На основании вышеизложенного очевидно, что для постижения образного содержания произведения народной музыки, песни, для понимания их роли в культурной жизни народа, в первую очередь, необходимо знать их жанровую природу, в противном случае, это приведет к искажению их смысла. К примеру, ласковый напев смертной байки необъясним, если не иметь в виду народные верования, связанные с магией отворачивания зла. Подблюдные песни могут быть неверно поняты, если не представить себе смысла содержащих в них предсказаний. Как угадать, например, что двухстишие песни, бытующей в Белгородском регионе: «За рекой мужики все богатые, гребут золото лопатами», – предсказывает смерть, а девушке, услышавшей слова песни: «Две голубочки над прорубочкой склонились-поклонились», – надлежит ждать желанных сватов.

Смысл хора «Сватушка» из оперы «Русалка» А.С. Даргомыжского непонятен без знания русского свадебного обряда «выкупа» невесты, в ходе которого «игрицы» (девушки-подруги невесты) зазывают сватов «поезжанскими» величальными песнями: «Дружко-богатина, да купи у нас косу, и сундук, и перину, и молодую княгиню», – чередуя их с присловьями и «корилками» скупому свату («Ой, девки, да сват небогатый, карман у него разорватый, не купил у нас застолье, не одарил девок достойно», «Казали, наш сват

¹⁴ Путилов, Б.Н. К морфологии фольклорной культуры. Искусство устной традиции. Историческая морфология / Б.Н. Путилов. – СПб., 2002.

¹⁵ Мацневский, И.В. Факторы становления художественного текста в импровизационно-мобильных структурах инструментальной музыки / И.В. Мацневский // Междисциплинарный семинар. 2. – Петрозаводск, 1999.



богат, у него денег целый мех, а он положил копейку как на смех», «А сватка наш богатый положил грош щербатый, а рубашка на нем новая, а спинушка голая») и др.

Во многих случаях, как показывает исследование, верное определение жанровой принадлежности русской народной песни позволяет обнаружить весьма тонкие оттенки в типе исполнения и интерпретации. Например, характер погребальных и свадебных причитаний, исполняемых на близкие по форме напевы, принципиально различен. Так, плач в связи с горькой утратой всегда наполнен конкретным «мотивом» горя, поражает глубиной чувств и эмоциональной насыщенностью, а в стенаниях невесты много условного, связанного лишь с требованиями обычая «выказать свою любовь отцу-матери, роду-племени» сообразно народной притче: «Не поплачешь за столом – будешь плакать за столбом». Свадебную песню лирического характера отличает более сдержанное чувство, обусловленное стилем обряда, чем лирическую протяжную, выбранную исполнителем в соответствии с его настроением. А сюжет хороводной народной песни, широко бытующей во многих регионах России, повествующей о том, что «девушка парня поборол, с головы шапочку сбила, на колени поставила», нельзя понимать буквально, ибо процесс «игры» являет нам образец признания юноши в любви своей избраннице.

На основании вышеизложенного есть основание утверждать, что только полное и глубокое знание жанровой природы того или иного произведения народного музыкального творчества может служить гарантией его точного художественного восприятия и интерпретации, определения его образного строя. Более того, необходимость точной ориентации в специфике жанровых явлений обусловлена реализацией и другой, не менее важной проблемы, связанной с насущной потребностью в классификации произведений фольклора. Ведь именно жанровая классификация помогает научно осмыслить и художественно претворить огромный фонд записей народной песни.

Однако определение жанровой принадлежности той или иной народной песни – задача во многих случаях весьма нелегкая. И, прежде всего, потому, что народная песня есть особый род словесно-музыкального искусства, органично соединивший в себе поэзию и музыку, а в ряде жанров – и хореографические движения, театр, игровое действо и их празднично-обрядовые формы. Именно поэтому, устанавливая жанровую природу песни, необходимо «из совокупности признаков выбрать главный, определяющий ее образный строй и жанровую стилистику»¹⁶.

Эта задача осложнена тем, что в теоретической литературе стало общепринятым не совсем точное, но по-своему верное сравнение жанра с видом в естествознании. «Жанр» – определенный вид литературных произведений, принадлежащих одному и тому же роду»¹⁷. В Советском энциклопедическом словаре понятием «жанр» обозначается единство группы художественных произведений по присутствующим во всех произведениях этой группы признакам. Признаки жанра указывают на внешнее и внутреннее сходство одной группы произведений, ее отличие от других групп. Это установлено давно, и не в этом состоит трудность понимания жанра. Трудно определить признаки, характеризующие само единство произведений одного и того же жанра, то есть необходимо понять признаки жанра.

Предложенное исходное положение обязывает во главу при изучении жанров поставить исследование признаков их содержания, выявление признаков целевой жизненной установки. Такое изучение облегчается тем, что наиболее древние жанры фольклора, к примеру, трудовые песни, заговоры, календарные, свадебные песни, похоронные причитания, тесно связаны с народным бытом, и термин «бытование» указывает на эту их особенность. Более того, это соединение столь прочно и органично, что с исчезновением праздников, обрядов, обычаев исчезают и сопровождающие их фольклорные произведения. В контексте вышеизложенного совершенно очевидно, что через изучение связи фольклорного искусства с соответствующими бытовыми явлениями можно понять типологически повторяющиеся жанровые структуры фольклора.

Естественно, возникает вопрос о жанровой принадлежности фольклорных произведений сравнительно позднего исторического происхождения, свободных от

¹⁶ Щуров, В.М. Стилевые основы русской народной музыки / В.М. Щуров. – М.: Моск. гос. консерватория, 1998.

¹⁷ Квятковский, А. Поэтический словарь / А. Квятковский. – М.: Сов. энцикл., 1966.



прикладных бытовых целей (внеобрядовая, лирическая, историческая песня, песня-баллада, былина, сказка) и созданных лишь после утраты искусством непосредственной связи с трудовой деятельностью и бытом. Однако предшественниками каждого из этих жанров были архаичные праформы, которые не были художественными образованиями. Следовательно, позднее искусство восприняло по наследству древние традиции и, изменяя их, придало возникшим жанрам целевые установки идейно-эстетического характера, специфические функции и определенные признаки.

Устанавливая жанр фольклорного феномена, следует иметь в виду историю развития теории жанра со времен античности, когда древнегреческий философ Аристотель (384-322 гг. до н.э.) впервые изложил в самостоятельной системе эстетические понятия, господствующие уже более двух тысяч лет. Н.Г. Чернышевский справедливо отметил, что сочинение Аристотеля «О поэтическом искусстве» имеет еще много живого значения и для современной теории и было достойным служить основанием для всех последующих эстетических понятий¹⁸.

Огромное значение мыслей и выводов, сделанных Аристотелем в «Поэтике», основано на том, что он создал свою теорию в результате тщательного изучения произведений греческой литературы; образцов эпоса, лирики, драмы, многих видов творчества в контексте человеческой жизни, живой действительности, которую философ считал истинным содержанием искусства, материалом и образцом для художника-творца¹⁹.

Не случайно, видимо, под словом «поэтика» (греческое – пойкитэкэ) Аристотель понимает суть значений «делаю, творю», а само понятие «искусства» (тэхнэ) у философа достаточно широко, чтобы вместить в себя то, что мы наряду со скульптурой, поэзией, музыкой, архитектурой («домостроение») и так далее не привыкли связывать с этим словом, например, врачебное искусство, математические искусства (195, 13).

Более того, Аристотель вводит в «Поэтике» чрезвычайно важный принцип – мимесис (подражание, воспроизведение), благодаря которому выделяет называемые изящные искусства, «эпическую и трагическую поэзию, а также комедию и поэзию дифирамбическую, большую часть авлетики и кифаристики <...> искусства подражательные». По мысли Аристотеля, последние представляют собою «творчество, следующее истинному разуму», а творец волен создавать свое произведение, отличное от всех других. Согласно этого тезиса, сущность искусства – это живая, подвижная, а не схоластическая абстракция, под которую подгоняются все живые явления. Аристотель исследует изменения, которые претерпевает предмет искусства в различных жанрах и у разных авторов. Жанровые особенности, например, он усматривает прежде всего в тех или иных качествах изображаемых людей: «Подражать приходится или лучшим, чем мы, или худшим, или даже таким, как мы», – а отсюда следуют и жанровые различия: комедия и пародия подражают худшим, героический эпос – лучшим, а о трагическом герое Аристотель предпринимает в «Поэтике» целое исследование.

Художественная правда, добро и красота не разобщены в эстетической природе древнего мыслителя. Изображаемые характеры он рассматривает преимущественно с их этической стороны, а безнравственные произведения решительно осуждает. «Так и поэт, изображая сердитых, легкомысленных или имеющих другие подобные черты характера, должен представлять таких людей благородными». А основу поэтичности Аристотель видит не во внешних формальных признаках (стихотворная речь), а в особой, творческой организации жизненного материала по требованиям вероятности и необходимости.

Это выражается, прежде всего, в определенной композиции произведения, которая должна выявить развитие сюжета или фабулы, «а эта фабула должна иметь внутреннее единство во всем своем развитии и быть изображением одного и притом цельного действия», более того, быть таким целым, от которого нельзя было бы отнять ни одной части без изменения этого целого.

Большую роль в осознании эстетической природы жанра сыграл немецкий философ Г.В. Гегель (1770-1831), рассмотревший проблему соотношения содержания и музыкальных средств его выражения в контексте разных сфер музыки (вокальной и

¹⁸ Чернышевский, Н.Г. Эстетическое отношение искусства к действительности. – М.: ОГИЗ, 1948.

¹⁹ Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л., 1969.



инструментальной). В соответствии с этим мыслитель рассматривает музыку как сопровождение, как самостоятельную сферу, как средство реализации «чуда замысла и чуда виртуозной гениальности в исполнении»²⁰.

Первая сфера творчества предполагает, по мысли Гегеля, органичное единство слова, мелодии, гармонии, ритма, художественных средств воплощения: «... На той ступени, которая нас сейчас занимает, музыка не только в общем сопровождает содержание, она должна охарактеризовать его более конкретно. Было бы поэтому вредным предрассудком думать, что особенности текста безразличны для музыкального произведения. Напротив, в основе великих произведений лежит превосходный текст, обладающий настоящей неподдельностью, «но богатый чувством, лаконично и проникновенно выражающий какое-либо настроение и состояние души...»²¹. И далее мыслитель отмечает, что «музыкальное выражение – как в характерной, так и в мелодической музыке – должно стать адекватным этому содержанию. Но чтобы это было возможно, не только текст должен содержать в себе серьезность душевных переживаний, комичность и трагическое величие страстей, глубины религиозного представления и чувства силы и судьбы, заключенные в человеческом сердце, но и композитор должен всей своей душой участвовать в этом и всем сердцем пережить и прочувствовать это содержание»²². В вопросе соотношения характерного и мелодического Гегель отдает предпочтение мелодическому началу, как связующему единству, а «характерные особенности оказываются лишь выделением определенных сторон, изнутри неизменно сводимых к этому единству и одушевлению»²³.

В русском искусствознании оригинальные взгляды на проблему жанра изложил Н.Г. Чернышевский, выделивший музыку и поэзию «как высшие, совершеннейшие виды искусств, пред которыми исчезает и живопись, и скульптура»²⁴, тем не менее обращая внимание на вопрос: в каком отношении находится инструментальная музыка к вокальной, в каких случаях вокальная музыка может назваться искусством, какова первая потребность, под влиянием которой человек начинает петь, движет ли им стремление к прекрасному или «чувство просится наружу»? Эта мысль ученого найдется в каждом рассуждении об исполнителях народных песен, коих совсем не заботит сам процесс пения и форма исполнительства. Следовательно, чувство и форма противоположны между собою. Уже из этого одного видим, «что пение, произведение чувства и искусство, заботящееся о форме, – два совершенно различные предмета. Пение первоначально и существенно – подобно разговору – произведение практической жизни, а не произведение искусства»²⁵. И здесь же автор уточняет, что, как всякое «уменье», пение требует практических занятий, отработки определенных исполнительских приемов, а орган пения (голос) также требует ученья, чтобы сделаться покорным орудием воли. И в этом смысле естественное пение, как и всякая практическая деятельность, безусловно, становится «искусством», но «вовсе не в том смысле, какой придается слову «искусство» эстетикою»²⁶.

В XX веке понимание жанра стало основополагающим критерием классификации, несмотря на то, что до сих пор «исследователи расходятся во мнениях, спорят о терминологиях и формулировках»²⁷, делая акцент, одни – на этнографической стороне явления, другие – на бытовой принадлежности песен, третьи – на их социальную сущность. Образцом убедительной научной жанровой систематизации всего накопившегося к середине XX столетия фактологического песенного материала пока принадлежит В.Я. Проппу. Под жанром В.Я. Пропп понимал «совокупность произведений, объединенных общностью

²⁰ Гегель, Г.В.Ф. Лекции по эстетике: В 2 т. / Г.В.Ф. Гегель. – СПб.: Наука, 1999. – Т. 2.

²¹ Там же. – Т. 2.

²² Там же. – Т. 2.

²³ Там же. – Т. 2.

²⁴ Чернышевский, Н.Г. Эстетическое отношение искусства к действительности. – М.: ОГИЗ, 1948.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Щуров, В.М. Стилиевые основы русской народной музыки / В.М. Щуров. – М.: Моск. гос. консерватория, 1998.

поэтической системы, бытового назначения, форм исполнения и музыкального строя»²⁸. «Ни один признак в отдельности ... еще не характеризует жанра, – писал исследователь, – он определяется их совокупностью» [там же], согласно чему классификация фольклора должна напоминать зоологическую систему семейств, родов, видов и т.д. Ученый полагал, что в словесном искусстве основной категорией в этой системе должна быть категория жанра. Исходя из этого, В.Я. Пропп выделил в песенной поэзии три группы: эпическая песенная поэзия, былины, лирическая песенная поэзия.

Несомненный интерес в этой связи представляют исследования В.М. Щурова, в которых настоятельно проводится мысль о необходимости изучения музыкального фольклора с учетом разных аспектов проблемы: исторических, социальных, хозяйственных, административных, природно-климатических, бытовых и прочих факторов²⁹, – что позволило ученому представить стилевые свойства народной песни во взаимодействии трех основополагающих стилеобразующих факторов: в зависимости от жанра произведения музыкального фольклора, музыкальных норм исторической эпохи, в которую оно было создано, и требований местной традиции народного музыкального творчества. Это в свою очередь расширяет границы познания предмета исследования в аспекте трех составляющих: структуры, образного содержания и функций.

Важнейшее значение при классификации песенного фольклора имеют и признаки, связанные со средствами исполнения (сольное, ансамблевое пение). Так, колыбельные и причитания исполняются одним певцом, а хороводная («карагодная») – только коллективом поющих. Более того, одни жанры бытуют лишь в среде женщин, другие – мужчин. Именно с этой особенностью песен связано и появление названий: «женская лирика», «женские страдания», «мужская лирика», «мужские частушки». Определенные песенные жанры бытуют только в детской среде (игровые, дразнилки, считалки, небылицы, потешки, календарные), составляя особую специфическую подгруппу – «детский фольклор».

Особенно важно при жанровой классификации учитывать состав исполнителей, влияющий на общий характер фольклорного произведения, вносящий дополнительные оттенки в его жанровую стилистику. К примеру, мужской песенный репертуар отличается активным волевым началом; женский – мягкостью и пластичностью, ласковой теплотой, особой сердечностью и грустью; напевы детских песен просты, незамысловаты и наивны. Как видим, средства исполнения являются важным дополнительным фактором, влияющим на жанровую характеристику песенного фольклора.

Некоторые существенные детали в картину жанровой классификации русской народной песни, вносят особые оттенки поэтического содержания песен, принадлежащих по стилевым признакам к одному роду или виду. К примеру, на один напев повествовательного характера исполняются различные по настроению и образному смыслу эпические произведения, такие как былина и небылица. Некоторые эпические, крестьянские, городские лирические, казачьи воинские, солдатские песни, посвященные важным общественным событиям, могут быть отнесены к жанру исторических песен. Среди песен свадебного жанра мы выделяем величальные поздравительные, благодарственные, корителные, а среди плачей – похоронные, свадебные, рекрутские, о расставании с родными, о сборах недоимок, о семейных невзгодах, подтверждая мысль талантливой народной исполнительницы из села Подсереднее Алексеевского района Белгородской области О.И. Маничкиной (1926 г.р.) о том, что у баб много было причин голосить и плакать. Голосили по усопшему, на свадьбе при выданье девки замуж, при проводах парней в солдаты, при встрече прибывших издалека близких людей, при воспоминаниях о прошлом.

Следует особо подчеркнуть, что в одних случаях особые нюансы поэтического содержания мало отражаются на общем характере произведения, в других – достаточно заметно. В последнем случае это влияет на характер и структуру напевов песен, а, следовательно, отражается и на жанровых характеристиках. В этой связи правомерно говорить о таких жанровых разновидностях песенной лирики, как социальная и любовная. В ряде жанров свадебных, плясовых, детских – можно выделить шуточные разновидности.

²⁸ Пропп, В.Я. Принципы классификации фольклорных жанров / В.Я. Пропп // Сов. этнография. – 1964. – № 4.

²⁹ Щуров, В.М. Южнорусская песенная традиция / В.М. Щуров. – М.: Сов. композитор, 1987.



Небезынтересен и тот факт, что в русской классической лирике, к примеру, чувства человека передаются через повествование о волнующих его событиях, и объективный тон подобного высказывания отражается на строгом, серьезном характере напева. В таком случае речь может идти о смешанных, или промежуточных, лиро-эпических жанровых явлениях и признаках. Балладные сюжеты бывают связаны с протяжными напевами лирического характера, а также встречаются в некоторых хороводных и даже плясовых песнях. В страданиях довольно часто сочетаются жанровые свойства юмористических (шуточных) и лирических песен. Ввиду этого обстоятельства, определяя жанр той или иной народной песни, следует, прежде всего, определить ее первоначальную бытовую функцию и лишь затем – отметить более позднюю или современную форму бытования, ибо «со временем песня может утратить или изменить первоначальную бытовую приуроченность, сохранив коренные жанровые черты»³⁰.

Таким образом, как видим, в каждом жанре народного песенного творчества реализуется один из возможных типов художественного отображения действительности. Во всем же богатстве разнообразных проявлений жизнь народа раскрывается в совокупности и теснейшей взаимосвязи песенных жанров, образующих стройную исторически сложившуюся художественную систему, где все типы, виды и разновидности песенных образцов находятся в сложных и в то же время органичных взаимоотношениях и взаимодействиях, обогащая и развивая друг друга, рождая новые образцы русской народной песни.

Список литературы

1. Гегель, Г.В.Ф. Лекции по эстетике: В 2 т. / Г.В.Ф. Гегель. – СПб.: Наука, 1999. – Т. 2. – 602 с. – (Слово о сущем).
2. Гусев, В.Е. Русская народная художественная культура: Теоретические очерки / В.Е. Гусев. – СПб., 1993. – 248 с.
3. Жирова О.Я. Традиционная празднично-обрядовая культура Белгородчины в современной социокультурной среде региона: монография / О.Я. Жирова. – Белгород: БелГИК, 2004. – 180 с.
4. Земцовский, И.И. Проблемы вариантов в свете музыкальной типологии: Опыт этномузыкологической постановки вопроса / И.И. Земцовский // Актуальные проблемы музыкальной фольклористики. – Л., 1980. – С. 36-50.
5. Каргин, А.С. Народная художественная культура: курс лекций: учеб. пособие / А.С. Каргин. – М.: Гос. республ. центр рус. фольклора, 1997. – 286 с.
6. Квятковский, А. Поэтический словарь / А. Квятковский. – М.: Сов. энцикл., 1966. – 375 с.
7. Кононенко, Б.И. Большой толковый словарь по культурологии / Б.И. Кононенко. – М.: Вече; АСТ, 2003. – 512 с.
8. Культурология в вопросах и ответах / Под ред. Г.В. Драча. – М.: Гардарики, 2002. – 336 с.
9. Мациевский, И.В. Факторы становления художественного текста в импровизационно-мобильных структурах инструментальной музыки / И.В. Мациевский // Междисциплинарный семинар. 2. – Петрозаводск, 1999.
10. Мациевский, И.В. О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке / И.В. Мациевский // Искусство устной традиции. Историческая морфология: сборник статей – СПб., 2002. – 350 с. – С. 12.
11. Петровский, Р.А. Сочинение Аристотеля о поэтическом искусстве: Вступ. ст. // Р.А. Петровский. Аристотель. – М., 1957. – С. 7-35.
12. Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л., 1969. – С. 10-12, 21.
13. Пропп, В.Я. Поэтика фольклора: Собр. трудов / В.Я. Пропп ; Сост., предисл. и коммент. А.Н. Мартыновой. – М.: Лабиринт, 1988. – 352 с.
14. Пропп, В.Я. Принципы классификации фольклорных жанров / В.Я. Пропп // Сов. этнография. – 1964. – № 4. – С. 58-76.
15. Пропп, В.Я. Фольклор и действительность: избр. труды / В.Я. Пропп – М., 1976. – 325 с.
16. Путилов, Б.Н. К морфологии фольклорной культуры. Искусство устной традиции. Историческая морфология / Б.Н. Путилов. – СПб., 2002. – С. 8-12.
17. Флоренский П.А. Собрание частушек Костромской губернии Нерехтского уезда / П.А. Флоренский – М., Сов. Россия, 1989. – 111 с.

³⁰ Щуров, В.М. Стилевые основы русской народной музыки / В.М. Щуров. – М.: Моск. гос. консерватория, 1998.



18. Чекановска, А. Музыкальная этнография: методология и методика / А. Чекановска. – М.: Сов. композитор, 1983. – 190 с.: нот. ил.
19. Чернышевский, Н.Г. Эстетическое отношение искусства к действительности. – М.: ОГИЗ, 1948. – 179 с.
20. Щуров, В.М. Стилиевые основы русской народной музыки / В.М. Щуров. – М.: Моск. гос. консерватория, 1998. – 464 с.: нот.
21. Щуров, В.М. Южнорусская песенная традиция / В.М. Щуров. – М.: Сов. композитор, 1987. – 312 с.: ил.: нот. – С. 25-75.



CULTURAL MORPHOLOGY OF THE RUSSIAN FOLK SONG: THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECT

M.S. Zhironov¹⁾

O.I. Alekseeva²⁾

¹⁾ **Belgorod State
University**

**e-mail:
zhironov@bsu.edu.ru**

²⁾ **Belgorod State Institute
of Culture and Arts**

In this article morphological analysis of Russian folk song is represented as the most vivid key link of Russian folk culture: on the basis of mutually supplying and adding each other aspects: from the particular to the general and to the particular aspects of this phenomenon once again, in the context of its components: structure of genres and forms, expressing means of realization, graphic-semantic character, functional universality, forms of existence, transmission, conservation and production, bearers and creators. In the article we give detailed analysis of genre structure of folk songs.

Key words: Russian national song, cultural morphology, structural elements, classification of genres, methods of analysis.
